

Algunas políticas del arte en el orden consensual: Historias otras de cuerpos sin rumbo fijo

Laura Quintana*

Resumen

En este ensayo quisiera sugerir que la politicidad del arte hoy, en las sociedades consensuales, no tiene que ver tanto con los temas que aborda sino con lo que *hace*: con los agujeros que puede producir en las configuraciones dadas de sentido, con las fallas que introduce entre lo visible y lo decible, lo imaginable y lo pensable, al crear juegos de superposición o cruces inesperados entre discursos, imágenes del pasado y presentes. Sirviéndome de algunas obras del artista colombiano José Alejandro Restrepo, me interesa perseguir este poder de des-encarnación del arte: cómo puede des-ensamblar afectos, imágenes, pensamientos, para crear otros ensamblajes posibles que no anulan sus distancias, sino que potencian el poder de traducción y contra-traducción del espectador.

Palabras clave

Arte; Política; Cuerpos; Emancipación

Abstract

In this essay I would like to suggest that the political significance of art today, in the context of consensual societies, has not to do with what art presents but with what it *does*: with the holes that it can produce in the given configurations of the sensible; with the gaps that it introduces between the visible and the invisible, what is given as imaginable and thinkable, by creating juxtapositions, transpositions, or unexpected crossings between discourses and images of the past and present. Reflecting on some works by the Colombian artist José Alejandro Restrepo, I would like to pursue this power of dis-incarnation of art: How it can disjoint affects, images, thoughts while it is able to create other possible

* Profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes.

ensembles which do not reduce distances, but foster the power of translation and counter-translation of spectators.

Keywords

Art; Politics; Bodies; Emancipation

En uno de esos recortes de periódico que el artista colombiano José Alejandro Restrepo ha usado en dos de sus obras, *Intempestivas* (1993) y *Dar la cara* (2013), un viejo recorte del periódico *El Espectador* de hace varias décadas se lee: “mendigos, indocumentados, indigentes, atracadores, homosexuales, prostitutas, basuriosos, menores desprotegidos, etc., en un número superior a 800, fueron recogidos en una sola noche y conducidos a las diferentes estaciones de Policía, por deambular deliberadamente sin rumbo fijo” (Restrepo 1996: 15).

Una noticia que hasta cierto punto deja ver la manera en que los ordenamientos sociales tienden a reaccionar ante aquellos que justamente se permiten “deambular deliberadamente sin rumbo fijo”. Sabemos por supuesto que esta reacción se ha dado y se da de formas muy diversas, y cómo los mecanismos de violencia, coerción y reclusión han sido desplazados por mecanismos de control y conducción que contrarrestan o contienen la circulación de esos anónimos sin rumbo fijo como “marginalidad” que, o bien, tendrá que integrarse y hacerse participar del orden consensual, o bien, abandonarse como mala parte o anomalía. En ambos casos, está en juego una racionalidad que busca definir claramente, clasificar, fijar los cuerpos a ciertos sentidos, y con esto a formas bien ensambladas de percibir, sentir, pensar, cuyo ajuste en una identidad enteramente coincidente consigo misma, permita hacer valer la evidencia de la misma realidad consensual.

Lo inadmisibles en un orden consensual, para tomar prestada la expresión de Jacques Rancière y siguiendo en este punto sus reflexiones, parece tener que ver entonces con la proliferación de cuerpos inidentificables que hacen confusión en el orden dado de los cuerpos, que confrontan las direcciones y sentidos que fijan lo “común”, lo “evidente” o lo “normal”, al hacerse valer como parte excedentaria de la comunidad; cuerpos alterados o que producen alteración, que impiden que el consenso sea o que la comunidad, como espacio bien integrado de sujetos contratantes, coincida plenamente consigo misma.

Lo que resulta inadmisibile para los órdenes consensuales en que vivimos es que se hagan manifiestas fallas, brechas que desajustan la manera en que los dispositivos institucionales se buscan ensamblar con el estado de las relaciones sociales; que haya palabras y modos de ver que no se dejen tratar como cuestiones objetivables o contables en los sondeos de opinión, desde el orden del derecho o desde la gestión humanitaria o económica; que haya existencias que se resistan al discurso de la inclusión y a la pretensión de una comunidad sin resto. Pero sobre todo que emerjan prácticas que hagan ver la arbitrariedad y los efectos de regulación de mecanismos naturalizados, que se pretenden objetivos, “reales”, y que demuestran la contingencia misma de lo que consideramos realidad y las omisiones, violencias, conducciones, que han constituido su historia.

Es entonces desde este horizonte general que quisiera plantear la cuestión de la politicidad del arte hoy o para decirlo de manera menos ambiciosa, más precisa, concreta y localizada, es desde este horizonte que quisiera reflexionar sobre algunos registros políticos de ciertas prácticas artísticas para plantear algunas preguntas sobre los sentidos de esa politicidad y sus efectos. Una politicidad que, quisiera sugerir, no tiene tanto que ver con los temas que aborda el arte sino con lo que *hace*: con los agujeros que puede crear en las configuraciones dadas de sentido; con las fallas que abre entre lo visible y lo decible, lo imaginable y lo pensable, a través de juegos de sobreimposición, de cruces inesperados entre discursos, imágenes del pasado y cotidianas que, como un golpe en la percepción o un enigma que no exige desciframiento suspenden, problematizan o dejan perplejo al espectador. Pero esta reflexión será también más localizada porque para llevarla a cabo me serviré de algunos momentos y aspectos de la obra del artista colombiano José Alejandro Restrepo, confrontándola también al final con ciertas preguntas en la que se ponen en juego varios de los hilos que se enredan en las políticas del arte hoy.

1. Contra-memorias que fracturan la Historia: genealogías artísticas del cuerpo

¿No sería posible pensar que las nuevas narrativas propuestas por el video-arte nos liberarían del “modelo metafísico y antropológico de la memoria”¹ y liberar las fuerzas del azar creador, la simultaneidad y divergencias de temas, trayectos parciales y lábiles, nuevas estructuras temporales y significativas [...]? (Restrepo 1996: 15)

Siguiendo el impulso de la interrogación que se lanza en esta cita, quisiera sugerir que en gran medida la politicidad del arte hoy tiene que ver con su capacidad de hacer historia de otro modo, asumiendo que el trabajo de la historia no tiene que ver sólo con producir una memoria de lo que *«fue»*, como si esto fuera una estructura de sentido fijo, sino con la capacidad de figurar; es decir, de hacer ver *otras* historias distintas a las que se han contado, de mostrar que la historia dominante ha tenido efectos sobre lo real, ha producido modos de comprensión, explicación y análisis que se han integrado a las formas de ordenación, gestión y al comportamiento de los cuerpos; haciendo ver entonces lo que no se ha visto en esos modos de interpretación que se han fijado en lo que llamamos “realidad”. Esta es una posibilidad cuyas apuestas e implicaciones se dejan ver muy bien en la citada afirmación de José Alejandro Restrepo, un artista que ciertamente ha orientado su trabajo a hacer con su arte – en un sentido radical – otra historia: otra historia de la historia atravesada por el mito; otra historia de las narraciones antropológicas que revelen su poder canibalizante, otra historia de la nacionalidad y el territorio, otra historia de los cuerpos atravesados por violencias, otra historia de los cuerpos criminalizados; historias que se rehúsan a seguir un ordenamiento temporal unidireccional, confrontando más bien la pretensión de la Historia de reducir el pasado a una lógica o a un sentido.

Así, la cita de Restrepo también es interesante porque sugiere que esa historia otra no tiene que ver simplemente con desocultar algo que permanecía enterrado en otros modos de hacer historia, sino que si esto es posible, si es posible ver de otro modo y algo que no se veía, es por la manera en que el arte puede contar de otro modo, desestabilizando en primer lugar las rígidas fronteras entre ficción y realidad de las narrativas que responden a lo que Restrepo – siguiendo a Foucault – ha llamado “un modelo metafísico o antropológico de la memoria”. Esto es, narrativas representativas que asumen que hay una verdad de la historia, unos hechos o acontecimientos que hay

¹ Referencia implícita a consideraciones desarrolladas por Foucault en «Nietzsche, la généalogie, l'histoire».

que desentrañar, descubrir y contar, desde una lógica explicadora que fija su sentido en interpretaciones que se pretenden objetivas, científicas, verificables. Se trata entonces de interpretaciones que no reconocen su fuerza plástica, unilateral y contingente, la manera en que ellas también proceden por “elección, corte, asociación, establecimiento de causalidades” (Restrepo, 2001: 54), para producir así hechos ordenados en estructuras narrativas ficcionalizadas que otorgan orden y comprensibilidad; o en los términos de Restrepo, que tienen un efecto tranquilizador por la manera en que producen una “postsincronización de los eventos” que da y hace sentido. Además en esas “historias de razones profundas” y “coordenadas precisas” se despliega un trabajo de la memoria que pretende responder al deber de recordar por recordar: al deber de recoger en único archivo lo que –se asume que– realmente pasó, para legárselo tal cual a la posteridad; es decir, para producir en este trabajo de la memoria una identidad reconocible o un cuerpo que pueda reconocerse como una cierta identidad. De modo que en estas narrativas se cierra la posibilidad de que el pasado pueda ser reinterpretado para dar lugar a apropiaciones que, más que producir identidades capaces de auto-afirmarse y reconocerse en *una* memoria, las fracturen y las abran a su transformación.

Un registro de la politicidad del arte hoy, en medio de órdenes consensuales que pretenden integrarnos a la lógica de lo evidente, me parece que tiene que ver entonces con confrontar estas formas de hacer historia y sus efectos de fijación, a través de prácticas artísticas que permiten hacer otra historia; y, a la vez, hacer de esta historia arte: un arte que, más que fijarnos a un pasado reconocible, nos permita confrontar transformativamente algunas de las huellas, heridas, rastros, fantasmas que nos han conformado. Esta posibilidad de transformación que, siguiendo de nuevo las palabras citadas, tiene que ver tal vez con “liberar fuerzas del azar creador”, empieza por advertir que no hay un pasado o unos hechos por recordar, sino archivos y materiales diversos que confluyen, a veces violentamente, en lo que llamamos *nuestra* historia: como en la video-instalación del artista *Musa paradisiaca* (1994).

En efecto, en esta obra se hace visible la sobreimposición de distintas relaciones de poder y lógicas apropiadoras que han conformado un territorio marcado por la violencia; un territorio violentado que emerge del cruce de material de archivo de la botánica clásica con sus resonancias teológico-políticas, en las que empieza a hacerse visible la “visión colonialista sobre la exuberancia (natural y sexual) del nuevo mundo” y sobre su presunta condición natural de retraso debido a la supuesta “apatía” congénita de los “habitantes de los trópicos”; junto a imágenes de cuerpos masacrados en las

zonas bananeras, transmitidos en reportajes editados de noticieros, atravesados por la estática de una mala señal televisiva; a la vez cruzados con la proyección de un video en el que una pareja desnuda, recreando a Adán y Eva, se pasea por las bananeras; y finalmente el olor de los bananos colgantes de la instalación, en proceso progresivo de descomposición, cada uno con un pequeño receptor de televisión que ilumina de manera “inesperada” el piso del recinto (entrevista con Gutiérrez, 2002: 77); o cómo en la reciente obra *Dar la cara* en la que la proyección de un video que abruma al espectador con un sinnúmero de caras de paramilitares demobilizados, proyectadas con una velocidad creciente tal que las caras se van deshaciendo al final en manchas poco perceptibles, en las figuras casi informes de lo que excede los mecanismos de representación y que por ello también resulta monstruoso, es acompañada por el cuadernillo de un periódico elaborado por el artista, en el que el espectador puede ver sobreimpuestos, a la vez, discursos frenológicos clásicos de la representación pictórica, discursos eugenésicos y de criminalística, comentarios de personajes políticos colombianos de ayer y de hoy que vinculan el comportamiento a la clase y ésta a la raza; es decir, discursos en los que se apunta a definir y categorizar al criminal, para producir una figura identificable y reconocible del mal; pero a la vez, en medio de esta lógica identificatoria, unas palabras desperdigadas en el cuadernillo, que la subvierten, resonando con la experiencia informe de la proyección; palabras de Rilke y Levinás en las que se escribe sobre la alteración de sí y la irrepresentabilidad del rostro como huella del otro.

De este modo, en las obras de Restrepo, el deber de recordar por recordar es confrontado y desplazado por la tarea de poner de manifiesto y utilizar algunas huellas o restos sin figura que pueden emerger desde una relación con la imagen y el lenguaje que se rehúsa a la hermenéutica de la sospecha y a la representación. Pues evidentemente no se trata aquí de usar la imagen y el lenguaje como un medio para representar ciertos acontecimientos, ni de servirse de ellos como signos que permiten desentrañar significados más profundos que habrían sido ignorados. Se trata más bien de construir “situaciones óptico-sonoras” (Restrepo 1996: 5), imágenes atravesadas por textos y textos que operan como imágenes, que no exigen ser descifrados sino que crean “cortes de duración” sincrónicos y diacrónicos; otros ritmos y repeticiones que apuntan a generar otra percepción del espacio y del tiempo, en espacios que se ofrecen a una experiencia vivida; la percepción de una ausencia, de un agujero negro en las percepciones y lugares comunes, de un exceso que se rehúsa a aparecer en las

coordinadas espacio-temporales habituales y que emerge precisamente en cruces que no ordenan; porque es precisamente esto, la emergencia de este exceso en el cruce de lógicas diferentes, lo que deja aparecer los cortes, selecciones, sobreimposiciones, la arbitrariedad y las violencias de aquellas historias sobre el trópico y su violencia, sobre la incapacidad y la criminalidad del otro, que han constituido ya un sentido común, un sentido de comunidad, una comunidad de sentido; y en este trabajo de re-edición, la emergencia de figuras sin forma que exceden ese espacio de sentido: cuerpos violentados de múltiples maneras, cuerpos cuya violencia se nos hace ver que nos contamina, que también es la nuestra, que nos constituye a la vez que nos golpea.

Pero ¿cómo es que realmente pueden golpearnos estas video-instalaciones?, ¿cómo es que las prácticas artísticas en general, desde su poder ficcionalizador, pueden afectar los cuerpos y abrirles posibilidades de ser de otra manera?, ¿cómo los puede afectar por ejemplo este arte que desestabiliza la historia? Y más aún, ¿cómo es que este efecto puede, en palabras de Rilke, hacerse “gesto, mirada, sangre”?

2. Frente a lo “irrepresentable”: la imagen re-configuradora

Enfrentar esta pregunta me lleva a hacer un cierto rodeo que tal vez permita cercarla mejor. Este rodeo se roza con una cuestión bastante visitada y revisitada en los debates contemporáneos sobre el significado político del arte, que en todo caso no pretendo poder abarcar en este corto espacio. Me refiero en particular a la relación arte-violencia: a la manera en que el arte puede hablar de la violencia sin representarla, sin hacer de ella espectáculo; una cuestión que se emparenta con el problema de la irrepresentabilidad de lo otro, de aquello que precisamente excede toda pretensión de apropiación. Me parece que la pregunta por los efectos que el arte puede tener sobre los cuerpos se cruza también con esta otra sobre lo irrepresentable.

Aunque en algunos casos José Alejandro Restrepo emparenta su modo de proceder con lo que denomina un cierto odio de las imágenes, también reconoce en sus intervenciones una iconofilia y con ello una cierta tensión que atraviesa sus intervenciones: “mi iconoclastia – dice comentando el uso de las imágenes en su obra “Canto de Muerte” (1999)– es una iconofilia muy radical” (entrevista en Gutiérrez: 107). Esta tensión – que atraviesa el trabajo del artista y se desarrolla explícitamente en obras como “iconomía” e “iconofilia/iconoclastia” – me parece que resulta bastante significativa sobre las políticas del arte hoy: por un lado la tensión reconoce que en las sociedades contemporáneas se tiende a insistir en la exacerbación del poder de las

imágenes y en la espectacularización a la que aquella conduce: espectacularización de la política, de la violencia, de la cotidianidad de ciertas vidas, de las instancias críticas. Pero por otro lado la tensión advierte también que el arte puede romper con esta espectacularización precisamente a través de la misma imagen – en un uso radical de ésta –, a distancia de algunas perspectivas contemporáneas que han asumido que la imagen no es apta para confrontar una realidad que no hace sino realizarse precisamente en imágenes; y que le asignan entonces al arte la tarea ética fundamental de presentar que hay lo impresentable, en la dirección de la llamada “estética de lo sublime”.

En juego por supuesto está la manera en que se comprende la imagen y su poder, pero también el papel de ésta en los ordenes consensuales actuales. Lo que tal vez se deja de ver en aquellas posiciones que le niegan todo potencial desestabilizador a la imagen es que ella no tiene que funcionar en un modelo narrativo lineal de representación, y sobre todo que el principal y más aterrador problema en las sociedades contemporáneas no es que estemos ahogados en un flujo indiferenciado de imágenes, sino más bien que estemos integrados a unos espacios en los que las imágenes se ordenan y seleccionan de cierta manera, eliminando, en palabras de Rancière, “todo aquello que pudiera exceder la simple ilustración redundante de su significación” (Rancière 2010: 96). De modo que, continuando con este autor, “si el horror” puede ser hoy en día banalizado no es porque veamos demasiadas imágenes de cuerpos sufrientes en él, sino porque “vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra” (Rancière 2010: 97).

Por eso me parece que si el arte se rehúsa hoy a la banalización del horror no es tanto por presentar que hay lo impresentable, sino al desestabilizar el régimen de visibilidad consensual que produce precisamente esa banalización al hacer corresponder ciertas imágenes con ciertos discursos y formas de decir. Y por ende, no se trata simplemente de oponer en los dispositivos artísticos, la imagen que no puede dejar de presentar y representar, a la lo que carece de ella, a lo no presentable, o al logos del testimonio que no representa; sino de asumir que la imagen es ya siempre una cierta conexión entre lo visible y lo decible, entre lo verbal y lo visual; entre lo que se deja aparecer y lo que se sustrae a la visibilidad, y que se presta, bien sea, para ordenar y fijar esta conexión como en los regímenes de información contemporáneos, bien sea, para

trastornar esa conexión creando configuraciones nuevas entre lo decible, lo pensable y lo visible, que hacen ver de otro modo y hacen visible lo que no lo era: nuevas configuraciones como aquella que emerge del cruce entre la visión-olor de unas matas de plátano colgantes en descomposición, discursos-imágenes sobre el exotismo del trópico que se asocia con el banano, e imágenes-sonoras de cuerpos masacrados en la zona bananera de Urabá; nuevas configuraciones como aquellas que se dan en aquellas sobre-posiciones que configuran el espacio de esa otra intervención ya comentada que es “Dar la cara”: más aún si en una exposición como esta última emerge la figura infigurable del otro es precisamente gracias a imágenes que presentan el espectro de ese otro que excede el juicio moral, gracias a un entrecruzamiento de imágenes y textos que alteran el espacio común de sentido, atravesándolo con otros sentidos, con otras relaciones de palabras y de cosas, que dejan emerger también otras significaciones.

Sin duda asumir esto es también desestabilizar radicalmente la frontera entre ficción y realidad para admitir que lo que llamamos realidad es un cierto ensamblaje de formas de decir, hacer, sentir y ver; un juego de relaciones de signos, afectos, discursos que hacen visible y e invisibilizan, que dan imagen y permitir ver e imaginar de cierta manera. Por esto mismo, la alteración de esa realidad tiene que ver también con producir alteraciones y re-agenciamientos entre unas formas de decir y visibilizar, que constituyen también el complejo juego de relaciones de las imágenes.

3. Hacer emerger existencias sin cuerpo

“El cuerpo aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos, donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia. Foucault mostró cómo el cuerpo está impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos. De manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y superficies de inscripción” (Restrepo 2006: 13).

En muchas de sus intervenciones José Alejandro Restrepo ha tratado de mostrar al cuerpo como texto o como un espacio gramatical en el que se trazan las fronteras de lo visible y lo invisible, en el que se inscriben prácticas, formas de ser y decir; el cuerpo a la vez como texto en el que también los textos se incorporan, se hacen cuerpo; pero también como lo afirma el mismo Restrepo, en *Cuerpo gramatical*, el cuerpo como espacio de “excripción” en el que se expulsa y se excreta sentido (*cf.*

Restrepo 2006: 21). En juego sin duda ha estado hacer ver que la destrucción de los cuerpos que se ha dado en Colombia ha supuesto también su aniquilación simbólica a través de prácticas ritualizadas que suponen más que la irracionalidad del sin sentido, ciertas reglas de sentido que “precipitan el sentido en el terror” y hacen del cuerpo un “teatro del horror”; un teatro que también ha sido posible gracias a la sobreimposición de unas lógicas teológico-políticas, coloniales, raciales, apropiadoras, de las que ya hemos hablado. Pero por otro lado, de acuerdo con lo que ha aparecido aquí, esos ejercicios de Restrepo, que pueden leerse también como una cierta deconstrucción del cuerpo violentado, han permitido trazar “constelaciones y resonancias entre alegorías y rituales” que podrían tener como efecto suspender la confianza del espectador en sus esquemas de interpretación y en sus modos de ordenación de lo real, aquellos que precisamente también producen su identidad; y abrir entonces una cierta brecha en su identidad, una distancia desidentificadora. Así pues, volviendo a la pregunta que había dejado abierta hace un momento, y que no pretendo en todo caso responder, si el arte puede molestar y golpear la percepción habitual es porque la obliga en cierto sentido a alterarse, porque abre una cierta falla en el sujeto consignado a ver, pensar, sentir desde la evidencia de los hechos consensuales; porque genera una cierta distancia con respecto a sí mismo en el buen ciudadano que simplemente juzga moralmente a distancia de la violencia del *otro* monstruoso e irracional.

Me parece que la apertura de estas fallas es clave para pensar cómo ese cuerpo inscrito y exscrito – del que se ocupa tanto Restrepo – puede desincorporar en parte esos signos y re-agenciarlos y en qué medida el arte puede contribuir a esta tarea, si podemos llamarla así. Pero hablar en estos términos supone admitir que la imagen y los textos no sólo fijan a los cuerpos a ciertos sentidos, identidades y modos de ordenación, sino que también – algo que no veo explícitamente enunciado en los ejercicios de escritura de Restrepo, aunque claramente se desprende de sus intervenciones – pueden desfijarlo, desincorporarlo, alterarlo. En este sentido, mostrar al cuerpo como espacio gramatical y la forma en que ciertos signos lo han conformado es abrir también la posibilidad de que esos signos puedan ser deconstruidos, desestabilizados, reagenciados en otras posibilidades de ser tal vez menos confiadas en la evidencia de sus coordenadas, menos seguras en sus criterios de identificación, inclusión y juicio y tal vez más expuestas a asumir la extrañeza de su lenguaje, de su historia, de sus identidades; más inhabitadas y confrontadas – en fin – a las fracturas y violencias que

las surcan, más dispuestas a ser interpeladas por la alteridad que las atraviesa, más abiertas a sentirse parte de la mala parte del mundo.

4. Afectar a otros cuerpos... Otros espacios del arte

¿Pero no se encuentran estas prácticas confinadas al espacio especializado del museo y de las pequeñas galerías del arte contemporáneo? Y si este es el caso ¿cómo pueden realmente afectar la percepción habitual y producir nuevos perceptos y afectos si, por un lado, se dirigen a aquellos espectadores que ya están habituados a las provocaciones del arte contemporáneo y si, por el otro, resultan accesibles sólo a un número reducido de espectadores?

Ciertamente, con estas preguntas se roza una cuestión fundamental que tiene que ver con la impotencia y potencia del arte, es decir, con la manera en que éste puede abrir posibilidades de transformación perceptiva y afectiva, políticamente significativas, desde su incapacidad para predecir o anticipar que estas transformaciones se darán y podrán potenciar formas de acción política que alteren de algún modo, o desplacen, las fronteras establecidas de lo común. Pero esta cuestión también se cruza con la doble pregunta acerca de cómo las prácticas artísticas pueden crear otros lugares de experiencia perceptiva y afectiva que puedan interpelar a cuerpos cualesquiera, en medio de los lugares de la cotidianidad, aunque sin identificarse meramente con estos; y cómo en experiencias colectivas de organizaciones populares, o prácticas de la calle, pueden reinventarse formas de figurar el pasado, manifestar los cuerpos y desplazarlos de sus lugares y ocupaciones habituales para abrir también con ello posibilidades de resignificación del pasado, las identidades, sus visiones de lo común, los problemas vinculados a éstas, así como de los espacios mismos que se habitan.

Sin duda, en la creación de estos espacios otros del arte, en esta emergencia de prácticas estéticas alternativas desde las experiencias locales, y en la manera en que los colectivos políticos pueden también reinventar múltiples repertorios de acción se abren formas de experimentación perceptiva que pueden tener un alcance mayor con respecto a los circuitos de recepción especializados, e intervenir entonces de una manera más significativa en las interacciones sociales. Sin embargo, el modesto punto que he pretendido aducir en este breve ensayo es que esta capacidad de afectación tiene que ver con la manera en que esas prácticas artísticas – ya se trate de aquellas que se encuentran expuestas en los espacios tradicionales del arte, o ya de aquellas que cobran vida en espacios otros–, pueden perforar los ensamblajes de sentidos, afectos y

percepciones que constituyen la evidencia de lo real confrontándolos o atravesándolos con configuraciones otras del espacio y del tiempo, en la que puedan aparecer figuras, sentidos, cuerpos que no son cuerpos – unitarios e identificables –, sino quizá espectros: huellas que dividen la percepción, confrontan la memoria, separan lo visible de las formas en que se ha nombrado; singularidades más que cuerpos completos, orgánicos, cerrados, fijados a unas capacidades; o tal vez cuerpos hablantes y a la vez ruidosos, silenciosos e inexpresivos; cuerpos que son más bien tejidos de mil encuentros que los constituyen pero también los dividen y exponen a su alteración.

Tal vez la apertura de estas brechas pueda ir produciendo desplazamientos con respecto a las identidades asignadas que traigan consigo el despliegue de capacidades inexploradas; y tal vez de estos desplazamientos puedan ir emergiendo colectivos que hagan ver capacidades de acción por parte de unos que no se reconocían como actores legítimos del espacio común. Aunque ciertamente este es un efecto que las prácticas artísticas, y estéticas en general, no pueden predecir ni anticipar, no es poca cosa que eventualmente puedan abrirnos estos caminos de transformación que, en medio del desierto consensual en el que nos encontramos, parecen urgentes hoy más que nunca.

Bibliografía

Biblioteca Luis Ángel Arango. 2001. *Trans-Historia. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Catálogo de exposición. Bogotá: Banco de la República.

Foucault, M. 1971. «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F., coll.«Épiméthée», pp. 145-172

Gutiérrez Natalia. 2002. *Cruces, una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial (traducción de 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique)

Restrepo, J.A. 1996. Catálogo para la XXIII Bienal de San Pablo. Bogotá: Colcultura.

2006. *Cuerpo gramatical: Cuerpo, arte, y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades.